

XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.

La Vanguardia Argentina de los '60: ¿Participación Crítica o Consumo Fetichizado?.

Rodríguez, Alberto Horacio (UBA).

Cita:

Rodríguez, Alberto Horacio (UBA). (2007). *La Vanguardia Argentina de los '60: ¿Participación Crítica o Consumo Fetichizado?.* XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-108/741>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Título: La Vanguardia Argentina de los '60: ¿Participación Crítica o Consumo Fetichizado?

Mesa Temática Abierta: Mesa 81 “ Conflicto y cambio social en la Argentina reciente: de los años 60 a la actualidad. Procesos socio-económicos, políticos y culturales. Conflicto social y experiencias obreras y populares”

Universidad, Facultad y Dependencia:

Estudiante de la Universidad de Buenos Aires; Facultad de Ciencias Sociales.

Docente del Instituto Superior Juan Amos Comenio.

Autor/res-as: (Apellido/s y nombres, Cargo Docente, Investigador-a, Alumno-a)

Prof. Alberto Horacio Rodríguez.

Docente de expresión artística.

Estudiante de sociología.

Dirección, teléfono, fax y dirección de correo electrónico:

Isaac Newton 880, Dto. 2; Saenz Peña, (1674) Buenos Aires.

4712-4392

15-5339-1548

rodriguezgaley@gmail.com

**La Vanguardia Argentina de los '60:
¿Participación Crítica o Consumo Fetichizado?**

Por Alberto Horacio Rodríguez
rodriguezgaley@gmail.com

Resumen

A partir de Walter Benjamin y Theodor Adorno se construyen distintas valoraciones sobre la aplicación de nuevas tecnologías en el arte y la cultura. Adorno critica a Benjamín situar la dialéctica al interior de las fuerzas tecnológicas donde en apariencia el objeto, es decir la tecnología, se proyecta irremediabilmente sobre el sujeto hasta transformarlo. Adorno por el contrario, considera que la transformación se genera en la relación entre el artista y las técnicas de producción, dando supremacía activa al sujeto.

Este debate teórico, alrededor del arte y la tecnología, se activará nuevamente en la década del '60 en la Argentina. Artistas con un fuerte compromiso social mostrarán la vida de los sectores más marginales y a partir del grupo Espartaco, el arte es considerado como un arma de transformación de la realidad política y social, siendo el mural la técnica más militante.

Este modelo será rechazado por la llamada vanguardia al calificarla como obsoleta. Liderados por Jorge Romero Brest y sistematizado por el Instituto Di Tella se introducen nuevas tecnologías, nuevas estéticas y nuevas experimentaciones hacia la búsqueda de la libertad individual. Para los primeros la introducción de nuevas tecnologías al arte debe estar subordinado a la búsqueda de la liberación colectiva, fin último del arte; en los segundos las nuevas tecnologías introducen nuevas formas de producción artística siendo ésta un fin en si misma. No habrá una superación de esta contradicción, no sólo por no encontrarse una solución teórica satisfactoria sino que las posiciones se radicalizarán ante la presencia del Estado burocrático-autoritario de la dictadura de Onganía.

1. Introducción

Alrededor de la década del '30 y del '40, a partir de un intercambio epistolar entre W. Benjamín y T. Adorno, se genera una controversia alrededor de la función de la tecnología aplicada a las artes y en especial a la reproducción artística. Se podría decir que a la visión afirmativa y alentadora de Benjamin, se le opone una pesimista y negativa de Adorno, generando una verdadera encrucijada sin solución.

Benjamin y Adorno son conocidos por su relación con la autodenominada “teoría crítica”. Esta surge a partir de la fundación del *Institut für Sozialforschung*¹ en el año 1923 en Alemania, con la perspectiva de estudiar los fenómenos sociales desde una óptica marxista.

La controversia alrededor de la tecnología aplicada a las artes, se vuelve a presentar en otro lugar, en tiempo y espacios distintos, pero con la misma intensidad: en la Argentina de fines de los '50 y durante la década del '60. En este período, se desarrolla una extensa discusión sobre la modernización del arte argentino frente al arte internacional, introduciendo nuevas tecnologías para tal fin, en un contexto revolucionario latinoamericano con la irrupción del fenómeno revolución cubana y la seguidilla de gobiernos militares de facto que provocan fuertes resistencias, en especial entre los estudiantes y los sectores obreros. En esta configuración surgirá el Instituto Di Tella, con Jorge Romero Brest como ideólogo, promoviendo una modernización del arte a través de la introducción de nuevas técnicas, tecnologías y estéticas enfrentándose a sectores de intelectuales donde propondrán una estética de liberación política y social y calificando a dicha modernización como extranjerizante y de penetración imperialista. Como representante de estas posiciones se analizará el pensamiento del artista plástico Ricardo Carpani, fundador del “Grupo Espartaco”. Es en esta controversia donde se aplicarán las categorías analíticas desarrolladas por Benjamin y Adorno.

¹ Instituto para la investigación social.

2. El materialismo dialéctico en Benjamin: la caída del aura.

En términos históricos, Benjamin comienza planteando en *La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica* de 1935, que la obra de arte ha sido siempre susceptible de reproducción. En todos los tiempos, aquello que los hombres habían hecho podía ser imitado por otros hombres. Pero la reproducción técnica de la obra de arte, no es sinónimo de reproducción masiva. Si bien, entonces, la reproducción se conoce desde antiguo, a lo largo de la historia tecnológica, fueron surgiendo nuevos procedimientos técnicos que han evidenciado un constante perfeccionamiento. Así, desde la invención de la xilografía, el grabado en cobre, el aguafuerte, hasta llegar a la litografía a comienzos del siglo XIX, y pasando por la imprenta, que implicó la reproductibilidad técnica de la escritura, la fotografía, el cine y el cine sonoro; la técnica aplicada a la reproducción de la obra artística se vuelve un elemento que presenta cada vez mayor presencia e importancia en nuestras sociedades.

Benjamin sostiene que, incluso en la reproducción más perfecta y mejor acabada, falta algo

*el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia singular e irrepetible en el lugar en que se encuentra.*²

Ello constituye el concepto de su autenticidad. Benjamin señala que la limitación o deficiencia fundamental de la reproducción técnica de la obra de arte es que atrofia el aura³ de ésta, ya que del aura no hay posibilidad de copia. Es por ello que hay un eje central que recorre el texto sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica: el desmoronamiento del aura⁴.

El carácter aurático es definido como

*(...) la manifestación irrepetible de una lejanía (...)*⁵

Una lejanía en la proximidad, una especie de pátina, de niebla evocativa que realza los objetos y los coloca en otro lado, en otra dimensión, en un lugar⁶ diferente al de quien contempla el objeto. Es el rasgo más importante que Benjamin le otorga a la obra tradicional burguesa. La originalidad de estas ideas cuya búsqueda última está orientada a la búsqueda de una estética

² BENJAMIN, Walter; "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", publicado en BENJAMIN, Walter; *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989, p. 3. En <http://www.nombrefalso.com.ar/apuntes/pdf/benjamin.pdf>

³ *Íbid.*, p. 3

⁴ *Íbid.*, p. 4

⁵ *Íbid.*, p. 4

⁶ SAGUIER, María Lidia; "La técnica en el pensamiento de Walter Benjamin", en *Kairos*, revista de temas sociales, publicación de la Universidad de San Luis, año 8, n° 13, mayo de 2004, en <http://www.fices.unsl.edu.ar/~kairos/n13/Maria%20Lidia%20Saguier.pdf>, p. 5.

marxista, reside en que el derrocamiento de la contemplación lejana y teológica ha sido producto de los mismos cambios tecnológicos que esta sociedad está generando.⁷ Existe una razón básica: la reproducción tecnológica borra todo vestigio con el original y de hecho con la tradición. En la concepción benjaminiana, todas estas características están muy vinculadas con el origen del arte, con su surgimiento como parte integrante de circunstancias rituales, de manifestaciones de culto.⁸ La producción artística comienza al servicio del culto. La veneración cuasi religiosa de la obra de arte tradicional, caracterizada por una actitud de recogimiento en soledad, se vincula con el origen cultural del arte y tiñe todas sus manifestaciones. Según Benjamin, ese elemento de la tradición debería ser roto por una conciencia revolucionaria y, en este sentido, el cine cumple, en su opinión, un rol significativo.⁹ Sostiene que la técnica cinematográfica desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición, liquida el valor de la tradición en la herencia cultural, emancipa a la obra artística de su existencia como objeto único y auténtico. Preguntarse por la copia auténtica de una placa fotográfica, o de una película, no tendría sentido alguno. El pensamiento de Benjamin deposita allí esperanza de un hombre que aspire a una participación crítica y transformadora. Para Benjamin, el cine no constituye un arte de élites, por el contrario, lo considera un verdadero arte de masas, un arte que por sus características puede considerárselo al servicio de la clase obrera. Celebra lo que el cine significa como experiencia de lo nuevo y posibilidad de generar lo que él denomina *shock*,¹⁰ mediante la introducción de estímulos sucesivos y mediante el montaje de elementos heterogéneos. Benjamin considera que la cámara ve más que el ojo humano y, por lo tanto, hace avanzar el conocimiento. En términos generales, plantea una idea muy positiva respecto del efecto que el cine podría tener en el incremento del nivel de conciencia del proletariado.

3. La caída del aura y la desintegración del sujeto.

La perspectiva de Adorno plantea consideraciones que resultan claramente divergentes con la concepción benjaminiana. Para Adorno en su *Dialéctica del iluminismo* de 1944, ni habría una disposición al incremento de conciencia por parte del proletariado, ni el cine constituiría

⁷ CAFASSI, Emilio; *La resurrección del autor: Notas para una crítica de los fundamentos del copyright, y de la restricción monetaria para el acceso a la cultura*, en <http://www.hipersociologia.org.ar/alias/recibidas/Cafassi.doc>, p. 12.

⁸ SAGUIER, María Lúcia; *Op. Cit.* p. 6.

⁹ BENJAMIN, Walter; *Op. Cit.*, p. 3.

¹⁰ POE LANG, Karen; "Sobre algunos temas en Walter Benjamin", en *Revista de Ciencias Sociales*, Universidad de Costa Rica, año II, N° 100, en <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/153/15310005.pdf>, p. 66.

una posibilidad de liberación, por el contrario, lo considera más bien como un elemento enajenante.¹¹ En *Acerca del Carácter Fetichista de la Música y la Regresión del Escucha*, con el que responde las tesis de Benjamín planteadas en *La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica*, se muestra crítico respecto de la posibilidad de un contacto no alienante entre el arte y las masas, en particular a partir del desarrollo de la industria cultural,¹² en la que la obra de arte se ha vuelto simple mercancía, impuesta por el autoritarismo del mercado. En este contexto, se reproduce la alienación generada en las relaciones de producción capitalistas, el tiempo libre prolonga la enajenación que tiene lugar durante el tiempo de trabajo.¹³

Adorno afirma que lo positivo, es decir el progreso tecnológico en la producción masiva de música, es en realidad lo negativo, el desarrollo de la regresión en el escucha: la audiencia masiva, en lugar de experimentar la música, la consume como un objeto fetichizado, cuyo valor está determinado por el cambio.¹⁴ La reproducción de la música por gramófono separa al sujeto de la música y lo convierte en un agente pasivo a diferencia de otras épocas en que las personas lo reproducían activamente a través de la ejecución.¹⁵

Adorno critica a Benjamin situar, en el trabajo sobre la obra de arte, la dialéctica al interior de las fuerzas tecnológicas que en sí mismas transformaban al arte hasta su liquidación. Adorno al contrario, consideraba que la transformación se genera en la relación entre el artista y las técnicas de producción.¹⁶ Pone énfasis en dar supremacía activa al sujeto, en cambio, en Benjamin es el objeto tecnológico que se proyecta irremediamente sobre el sujeto hasta transformarlo. Adorno no considera positivamente los efectos que los cambios tecnológicos han acarreado.

4. El internacionalismo en el arte argentino

Después de 1945, Estados Unidos (EU) intensifica la propagación de una política hacia América latina. La visión de Latinoamérica desde los EU sirvió para reforzar las relaciones inter-americanas de poder y para contribuir al control norteamericano sobre el continente. La

¹¹ ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max., *Dialéctica del iluminismo*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1987, p. 44, 162.

¹² ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max; *La industria cultural: Iluminismo como mistificación de masas*, en http://www.edicionessimbioticas.info/IMG/pdf/LA_INDUSTRIA_CULTURAL.pdf

¹³ ADORNO, Theodor; "Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído", en *Disonancias. Música en el mundo dirigido*, Rialp, Barcelona, 1966, pp. 17-70, p. 50.

¹⁴ Buck-Morss, Susan; *Origen de la dialéctica negativa*; Editorial Siglo XXI, México, 1981, p. 308

¹⁵ CAFASSI, Emilio; *Op. Cit.* p. 13.

¹⁶ ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max; *La industria cultural, Op. Cit.*

idea de modernización fomentó tal penetración, entendida como transferencia de valores e instituciones extranjerizantes. El problema central para la Casa Blanca era frenar el avance del comunismo y la influencia cubana. La idea era que el mejor camino para lograrlo era resolver los problemas del subdesarrollo, en cuanto a variables macroeconómicas. La ideología del desarrollo¹⁷ fue central en la etapa de occidentalización.¹⁸ La teoría de la modernización,¹⁹ enraizada en el proceso de industrialización, apoyada por una concepción lineal de la historia, era concebida como un período de tutelaje de países desarrollados. Las políticas de circulación de imágenes durante los años sesenta estuvieron influenciadas bajo estas ideas.

*Palabras como "conocer", "dialogar", o "intercambiar" se filtraron en todos los programas institucionales que buscaban superar las políticas de confrontación entre los EU y Latinoamérica.*²⁰

Para las instituciones argentinas, había mucho por hacer, por un lado realzar el nivel del arte argentino actualizándolo para que Buenos Aires se convierta en un centro de referencia artístico; por el otro lado implicaba lograr el reconocimiento del arte argentino en los centros internacionales de arte. Desde esta perspectiva, internacionalismo significaba "éxito".²¹ Tal éxito podía medirse en términos materiales: se lograría cuando los grandes museos de Europa y de los EU exhibieran y coleccionaran arte argentino.

Las palabras y las imágenes actuaron en el imaginario artístico y también en el imaginario de la nación. El estado desarrollista argentino, analizado en el contexto hasta aquí sintetizado, no sólo encontró formas eficientes de representación en el campo del arte, sino que también atribuyó a estas imágenes una función: las concibió como instrumentos de persuasión, como parte de un sistema de propaganda orientado a difundir por el mundo y también dentro de las fronteras nacionales, que la Argentina se encontraba en las puertas del crecimiento, del desarrollo, del progreso.

¹⁷ FURTADO, Celso; "La ideología del Desarrollo", en *Subdesarrollo y estancamiento en América Latina*, Eudeba, Buenos Aires, 1966, p. 11-27.

¹⁸ GIUNTA, Andrea; "Representando la nación. Arte argentino en los años sesenta" en <http://www.fundacionstart.org/home/anunciantes/interferencia/01.html>

¹⁹ *Las bases de la teoría de la dependencia surgieron en 1950 como resultado, entre otros, de las investigaciones de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). Uno de los autores más representativos fue Raúl Prebisch.* REYES, Giovanni; "Principales teorías sobre el desarrollo económico y social", en *Nómadas* 4, julio-diciembre de 2001 en <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/181/18100408.pdf>

²⁰ GIUNTA, Andrea; *Op. Cit.*

²¹ GIUNTA, Andrea; *Op. Cit.*

5. Vanguardia artística y vanguardia política

En un contexto de proscripción del peronismo muchos hallaron, a fines de los '50 y en los '60, en la expansión del marxismo y en versiones populistas de izquierda la fuente de relatos capaces de organizar nuevas representaciones de la sociedad, de la política y de la relación de los intelectuales con ambas. La búsqueda y construcción del Hombre Nuevo iluminó el sendero del devenir político con una enorme gravitación de la revolución cubana sobre el campo intelectual y político nacional.

En el campo de las artes visuales, en el año 1959 se manifiesta la irrupción de varios grupos de artistas con posiciones y enunciados claros tanto política como artísticamente. Y otros grupos no tan claros en sus enunciados, pero con la necesidad de una manifestación meridiana. Naturalmente los grupos enunciativos²² de una posición eran los que acaparaban el escenario. El grupo Espartaco, es uno de ellos, liderado ideológicamente por Ricardo Carpani.²³ Espartaco plantea una función revolucionaria del arte en el campo de la realidad socio-política. No se habla de una revolución artística sino de un cambio revolucionario en la conciencia artística sobre la función social que debe cumplir eso que se llama arte. El idioma pictórico que proponen para tal fin parte de un antecedente claro, el movimiento muralista mexicano con una interpretación singular de su iconografía visual: no debe ser sólo una copia de la realidad como en el Realismo Socialista sino que el objetivo era despertar la conciencia del poder revolucionario del pueblo. Toma de conciencia ya no del contexto sino de su capacidad movilizadora, de transformación de la realidad a partir de la clase obrera organizada objetivo principal en especial en Ricardo Carpani.

En la década del '60, la inauguración del Instituto Di Tella en la calle Florida, bajo el fuerte liderazgo de su director, Jorge Romero Brest (JRB) se convierte, para muchos, como una usina de libertad, desenfado y modernidad. Es allí donde se enuncian, en el contexto de las experiencias visuales innovadoras, las primeras manifestaciones del fenómeno de la politización de las vanguardias en nuestro país como la muestra de León Ferrari: "La civilización occidental y cristiana", rechazada por herir la sensibilidad religiosa del personal del Instituto.²⁴ Es también donde comienzan a exponer los artistas que luego organizarían la

²² NOÉ, Felipe; "Arte y Conciencia", en Jornadas preparatorias para la creación de la Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo; I Seminario de Análisis crítico de la realidad Argentina (1984-1999) clase del sábado 13 de Noviembre de 1999, en <http://www.madres.org/asp/contenido.asp?clave=165>

²³ KOHAN, Néstor; *Ni Calco Ni copia: ensayos sobre el marxismo argentino y latinoamericano*, en <http://www.rebelion.org/mostrar.php?tipo=1&id=2&inicio=50>, p. 288, 289.

²⁴ GIUNTA, Andrea; *La política del montaje*, en

muestra “Tucumán arde”²⁵ con el objeto de llamar la atención sobre la situación de esa provincia como consecuencia de la quiebra de la mayoría de los ingenios azucareros.

6. El arte nuevo según JRB

Como ya se señaló, la irrupción del Instituto Di Tella en la escena artística argentina y con la proliferación y utilización de nuevas tecnologías en el desarrollo de una nueva estética surge la pregunta de la finalidad en crean nuevos soportes y ambientes estéticos como ser objetos, cosas, muñecos, happenings o recorridos. JRB en su conferencia *Sociología y Ontología a Propósito del Arte Nuevo* del año 1966, explica que hay una integración entre el arte y la vida, para acceder a la existencia, es decir el “tiempo” con el objetivo de ser “libres”²⁶. Para explicarlo utiliza el concepto de “conformidad social” del libro de David Riesman, *La muchedumbre solitaria*: el grado de aceptación de la sociedad en que se vive, inculcado desde la niñez y alentado o frustrado en la adultez. En concordancia con este autor, JRB asegura que mientras las sociedades y los individuos pueden vivir con cierta comodidad y holgura económica, aunque con cierto aburrimiento, sin creatividad, no es probable que puedan vivir sin algún modo de conformidad, aunque sea el de la rebelión.

*El “modo de conformidad” viene a ser, por lo tanto, el suelo nutricional de las actividades artísticas comunes (...)*²⁷

En la época de intensa producción, hay un predominio de la imagen y de cosas que aluden a lo eterno trascendiendo la vida, pero admitiendo un cambio por la actividad del contemplador, es decir hay una actitud dominadora del tiempo.

El interés por las técnicas de comunicación y control en vez de las herramientas o la organización fabril: teléfono, servomecanismos, máquinas IBM, calculadora electrónica, revistas, historietas, radios, TV... Cada vez más, las relaciones con el

http://www.leonferrari.com.ar/prensa/la_politica_del_montaje.htm

²⁵ FARINA, Fernando; *Tucumán arde*, en <http://www.rosariarte.com.ar/notas/0002/>

²⁶ Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, ROMERO BREST, Jorge, “Sociología y ontología a propósito del arte nuevo”, ITDT, octubre 27 de 1966; Caja 14-Sobre 6-folio I, p. 1.

²⁷ Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, ROMERO BREST, Jorge, “Apuntes sobre la situación del arte en nuestro país”, especial para Primera Plana, abril 12 de 1967; Caja 3-Sobre 1-folio A, p. 2.

*mundo exterior y con uno mismo se producen por el flujo de la comunicación masiva: la socialización del gusto.*²⁸

La sociedad establece el valor de ciertas “imágenes-símbolos” las cuales son alienantes. Pero el individuo contempla en nuestros días esas “imágenes-símbolos” de modo inestable, superando su contexto, para desalienarse y “ser” en el mundo. Pese a las trabas que la sociedad impone al hombre, “ser” en el mundo para JRB, es “ser tiempo”, que es la fórmula de la libertad. Se es libre sólo cuando no se detiene en lo conquistado y corre en pos de lo conquistable. El error para JRB, es contemplar el juego entre sociedad e individuo como juego excluyente

*Es menester cerrarse al sistema social para poder abrirse al “ser” en definitiva individual: lo que sólo es posible en “campo imaginario”.*²⁹

JRB cita a Ortega y Gasset donde

*(...) el hombre es imposible sin imaginación, sin la capacidad de inventarse una figura de vida, de idear el personaje que va a ser.*³⁰

Simplemente porque elige y al elegir es otro del que era. En JRB, el proceso de desalienación en las sociedades modernas es individual por fuera de los sistemas sociales que en JRB se le imponen al individuo y los medios son los adelantos tecnológicos que nos permiten acceder a modos de conformidad de otras culturas siendo el nutriente del campo imaginario.

Ahondemos en esta idea.

Realizando un examen de la situación del arte argentino en la década del '60, JRB trata de descubrir y fijar estos “modos” de los diversos grupos sociales.³¹

*Se observará que hablo de grupos y no de clase sociales, porque no hallo correspondencia entre éstas y los gustos artísticos.*³²

Para JRB hay grupos, que pertenecen a una clase, que coinciden en la estimación con grupos de otra en lo que se refiere a las obras de arte. Además del “modo de conformidad” para JRB hay otro “modo”, el creativo que modifican al de conformidad.

*(...) el “modo de creatividad” surge por obra de quiénes lo modifican, cuando no lo destruyen.*³³

²⁸ Archivo JRB-FFyL, C14-S6-I, 4.

²⁹ Archivo JRB-FFyL, C14-S6-I, 5.

³⁰ Archivo JRB-FFyL, C14-S6-I, 5.

³¹ Archivo JRB-FFyL, C3-S1-A, 2.

³² Archivo JRB-FFyL, C3-S1-A, 1.

³³ Archivo JRB-FFyL, C3-S1-A, 2.

En la pintura argentina, a partir del análisis de JRB, hubo un evidente retroceso de los “modos de conformidad” establecidos por pintores y escultores figurativos de décadas pasadas aún de los abstractos que se distinguieron entre el ‘40 y el ‘50 ante el avance de quienes encarna nuevas posiciones. En cuanto a los grupos obreros, según JRB, no hay un interés por el arte, aún el que proponen nombre de ellos los partidarios del Realismo Socialista. Esta deficiencia será subsanada en la medida que una economía de abundancia les permita consumir con libertad e incorporarse a la “dirección de los otros”. En este sentido JRB, le da a esta clase una clasificación análoga a la de algunos intelectuales que son remisos para aceptar las novedades (estéticas y aún nuevas tecnológicas aplicadas al arte) porque

*Representan la “dirección interna” en la sociedad dominada por una economía de producción (...) mantienen la unidad de cultura como acopio de valores.*³⁴

Los “modos de creatividad” en estos grupos son muy débiles porque los impulsos creadores se ordenan tomando en cuenta las situaciones menos vitales de la realidad y repitiendo procedimientos que fueron fructíferos en otras sociedades o etapas pero que ya están agotados.

En la mirada de JRB, en el arte argentino hay un aumento de creadores y la formación progresiva de grupos capaces de imponer sus "modos de creatividad", integrándolos con los "modos de conformidad" que determinan ellos mismos. Es decir, que los "modos de conformidad" tienen corta duración en grupos numerosos y dominantes, por la potencia de sus "modos de creatividad".

La incursión de nuevas tecnologías aplicadas al arte será un recurso del Instituto Di Tella para potenciar los modos de creatividad. En JRB no hay una contradicción entre arte y tecnología sino una vinculación, así como en antaño se vinculaba el arte y la naturaleza. Para él el arte es

*(...) un modo de presentarse el ser en imagen, como el creador lo des-oculta en la obra que por eso se llama artística, y como ella permite que lo des-oculte el contemplador. (...) con la palabra arte se nombra una situación: efímera pero repetible de diferente manera, intensa pero no duradera...*³⁵

Por lo tanto para JRB hay que entablar una relación entre el creador y el contemplador frente a la tecnología, es decir al mundo de los objetos instaurados por ella, como antes frente a la naturaleza.

³⁴ Archivo JRB-FFyL, C3-S1-A, 4.

7. Arte Nuevo según Carpani

Carpani tanto en su libro *Arte y revolución en América Latina*, como en *Arte y militancia*, aborda intensamente el tema de la realización de un nuevo arte, y una nueva cultura. El arte debe y puede constituirse en un arma de lucha no violenta, nacional y social. Los artistas con conciencia de frustración social y humana tienen la responsabilidad y la obligación de insertarse en forma activa y militante en la lucha concreta y cotidiana de las masas, creando en función de las urgencias de la misma. Las nuevas tecnologías aplicadas al arte deben apoyar y enriquecer esta lucha.

En Carpani, la burguesía latinoamericana es impotente para llevar a cabo una empresa de tal envergadura por causa de sus ligaduras con el imperialismo extranjero, está imposibilitada en llevar adelante una revolución nacional en el terreno económico y político, proyectando tal impotencia al plano cultural. Ahora no sólo tienen esta incapacidad sino que combaten todo proyecto de construcción de un arte nacional y revolucionario. La conclusión carpaniana es que el único actor que puede posibilitar este cambio de rumbo del arte latinoamericano son los artistas identificados con la lucha de las masas oprimidas latinoamericanas

*(...) cuyos intereses son abiertamente opuestos a los del imperialismo.*³⁶

Sólo desarrollando espacios de contacto entre la obra de estos artistas y la sociedad, se podrá superar la incompreensión de este nuevo arte,

*(...) que ejercite de manera constante la sensibilidad de los hombres familiarizándolos con las nuevas formas creadas por el artista, (...) Esa será la manera más efectiva de hacer que el arte intervenga activamente en el proceso revolucionario.*³⁷

El arte actúa por la vía sensible y la sensibilidad artística se desarrolla poniéndolo en contacto con la gente. El medio más eficaz para el logro de objetivos artístico-revolucionarios lo constituye el arte mural. Su carácter monumental y público, su presencia en los medios habituales de concurrencia del hombre común,

*(...) reestablecen obligatoriamente el contacto secularmente perdido entre el arte y la sociedad.*³⁸

³⁵ Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, ROMERO BREST, Jorge; "Arte y tecnología", s/f, mecanografiado; Caja 21-Sobre 3-folio Ñ, p.1.

³⁶ CARPANI, Ricardo; *Arte y revolución en América Latina*, Editorial Coyoacán, Buenos Aires, 1961, p. 39.

³⁷ *Ibid.*, p. 41

³⁸ *Ibid.*, p. 42

La cultura dominante siempre es la cultura de las clases opresoras, apropiándose sistemáticamente de la creación colectiva, desarticulando y ahogando cualquier desarrollo autónomo que desafiara su dominio de clase, dándole el carácter de alienante. En Carpani las clases oligárquicas en su condición de consumidoras de obras artísticas, imponen a través de órganos de difusión cultural, gustos artísticos que les son extrañas al resto, en especial a las clases populares. En esto se muestra nuestra calidad de vasallos en las imposiciones culturales del imperialismo. En esto el Manifiesto Espartaco es explícito

*Todo intento de creación de un arte nacional, es consecuentemente combatido por ciertos críticos al servicio de la prensa controlada por el capital imperialista. Se ha apelado a todos los recursos, desde el ataque directo, en nombre de una universalidad abstracta, hasta la rumbosa presentación de algo que, como arte nacional, ni siquiera es arte.*³⁹

Pero la mayor preocupación de Carpani es cómo se reconstruye, el rol del artista dentro de este contexto.

*(...) Es lo que reduce a la mayor parte de nuestros artistas a la condición de serviles plagiarios del arte europeo o norteamericano, transformándolos en productores de obras bien ejecutadas pero vacías y superficiales (...)*⁴⁰

Esto no implica que nuestros pintores desde el punto de vista técnico no sean sobresalientes, el problema reside en la incapacidad de construir un movimiento artístico original y nacional. Este movimiento artístico, debe tener características nacionales y revolucionarias. El planteo de este movimiento ante de ser estético, debe ser social, analizando y desterrando los elementos deformantes que se le imponen al artista con un ejercicio de denuncia de sus causas.

*(...) Únicamente así éste será consciente del proceso que actúa sobre él, alejándolo de su verdadero ser y frustrando su expresión sincera.*⁴¹

Entonces sí, el artista liberado de estas imposiciones, tendrá una sensibilidad apta para captar la realidad y tendrá la libertad de elegir la estética que mejor represente su percepción y su mensaje.

³⁹ Manifiesto Espartaco, abril 1961

⁴⁰ CARPANI, Ricardo; *La política en el arte*, Editorial Coyoacán, Buenos aires, 1962

⁴¹ CARPANI, Ricardo; *Arte y revolución en América Latina. Op, Cit.*, p. 37, 38

*Surgirá entonces, de manera espontánea, sin tutelajes ni imposiciones basadas en falsas deducciones apriorísticas, un arte propio, de trascendencia histórica. Un arte nacional latinoamericano con proyección universal.*⁴²

Carpani plantea que el hombre como generador de imagen es lo central para producir algún cambio en lo social.

*Y esto siempre y cuando se den los medios, los mecanismos, a través de los cuales la imagen sea elaborada por un artista con conciencia social y política; siempre y cuando esa imagen se ponga en contacto con su destinatario, con el público. Con el gran público.*⁴³

Ésta es la otra cuestión de importancia, de qué forma se coloca esa imagen en contacto con el destinatario, es decir con el público.

*(...) para producir cambios sustanciales en la emotividad y la reflexión de la sociedad.*⁴⁴

El arte siempre cumple un papel social en el desarrollo teórico carpaniano. El arte y las tecnologías aplicadas a la producción artística, acompañan y potencializan los procesos históricos liberadores previos. La función social siempre está presente: o al servicio de los sectores dominantes o al servicio de las nuevas fuerzas que van emergiendo dentro de la sociedad. Es por ello, para que el arte cumpla esa finalidad liberadora, esa misma finalidad emancipadora, debe existir previamente en la realidad. Es allí cuando el arte puede ser una herramienta formidable.

*Lógicamente (...) deben existir los elementos potenciales para un cambio social. Es entonces cuando el arte se pone realmente al servicio de los cambios sociales.*⁴⁵

Cabe aclarar que el arte revolucionario propuesto por Carpani, está también dissociado del mal llamado arte revolucionario con una fuerte impronta naturalista. Este tema ya había sido abordado por el manifiesto pero Carpani es insistente en este punto

*(...) ese caduco naturalismo que ha dado en llamarse “Realismo Socialista” (...)*⁴⁶

La mayor crítica a este arte es sus limitaciones en producir cambios sociales al ser sólo descriptivo.

⁴² *Ibid.*, p. 37, 38

⁴³ IERARDO, Esteban; “Ricardo Carpani: Arte y Utopía”. Entrevista a Ricardo Carpani, publicada originalmente en la revista Reencuentro reproducida por <http://www.temakel.com/index.htm>

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ CARPANI, Ricardo; *Arte y revolución en América Latina. Op. Cit.*, p. 37

El arte nuevo planteado por Carpani, intenta plantear problemas sociales que ponen en evidencia las desigualdades y las contradicciones sociales, mostrando un camino de superación de las mismas. El artista al ser social, no puede sustraerse de la participación activa y consciente de los grandes temas de luchas social de la época que le toca vivir. La tecnología en el arte es complemento a la finalidad principal del arte: las luchas sociales de los oprimidos.

La comunicación de la imagen de este nuevo arte, lleva hacia una mayor liberación del hombre. La imagen plástica tiene una potencia alienante al servicio del sistema pero también tiene que tener la misma potencia al servicio de una causa liberadora. Las nuevas imágenes que se generen con las nuevas tecnologías deben ser atravesadas por esta impronta. En esto reside la importancia del artista como portador de ideología y de constructor de nuevas realidades.

Podría decirse que el arte es utopía pura porque uno está creando mundos. Y en esos nuevos mundos depositamos nuestras ilusiones. Depositamos nuestras utopías en las obras que crean nuevos mundos. Y así le damos vigencia a esas utopías, vigencia social. En ese sentido, pienso que sí, en determinadas épocas, el último refugio que le queda a las utopías es el de la creación artística.⁴⁷

Esto dará lugar a una nueva cultura que se va generalizando socialmente, transformándose en cultura predominante, hasta estabilizarse como tal con el desplazamiento político definitivo de las viejas clases dominantes. Durante todo este proceso, la cultura oficial, adecuada a los intereses de estas últimas, va resignando su predominio y dejando de ser un producto colectivamente elaborado, perdiendo vitalidad creativa y haciéndose cultura de élite. Este proceso se desarrollará lentamente junto con la decadencia de una clase y un sistema, se manifestará en la decadencia de su cultura y los estilos artísticos que la han expresado. El arte es una elaboración colectiva, y la creatividad del artista consiste en su capacidad de captarla y expresarla sintéticamente.⁴⁸

Las nuevas tecnologías aplicadas al arte, abren para Carpani, la posibilidad de desarrollar nuevas propuestas expresivas, renovando las antiguas en nuevas composiciones, enriqueciendo el lenguaje artístico. Las experiencias desarrolladas en el siglo XX de experimentación de nuevos materiales son de importancia para la elaboración del arte actual.

⁴⁷ IERARDO, Esteban; *Op. Cit.*

⁴⁸ MATEO, Esther; *Estética y Política: Finalidad del Arte*, en <http://encontrarte.aporrea.org/teoria/sociedad/3/a7992.html>

Estas experiencias, muchas de carácter científico, han abierto una serie infinita de nuevas posibilidades expresivas. Investigaciones sobre óptica, sobre efectos psicológicos de los colores, el empleo de nuevos materiales en la elaboración artística, el rompimiento con viejas normas compositivas que imponían limitaciones, etc., constituyen elementos enriquecedores del lenguaje artístico que es necesario utilizar y ampliar. Surgirán así técnicas distintas, adecuadas a las necesidades de nuestros personales estilos.⁴⁹

Pero, Carpani no asegura que estas conquistas formales constituyen en sí un hecho artístico. Sigue siendo crucial la intervención del artista y su mensaje. Sólo se elevan a la categoría de obra de arte cuando el hombre las carga de expresividad, cuando se transforman en vehículo de contenidos humanos y sociales.⁵⁰

8. ¿Participación crítica o consumo fetichizado?

En una carta publicada en El Día de La Plata titulada “Arte para Consumir” de 1969, para JRB consumir es gastar, destruir, es decir cuando una cosa cumple una finalidad. El consumo por ser artístico se realiza de forma especial, estimulando la imaginación del consumidor. Las obras de arte en este sentido fueron hechas para ser consumidas. La obra de arte tiene un valor de uso o de consumición, tal valor no implica consumición material, sino que el consumo comienza en la mirada y continúa en la mente del consumidor. Las imágenes se diluyen, y son reemplazadas por ideas.

Lo que cuenta esencialmente es el impulso del conocimiento del mundo que se logra al mirarlas.⁵¹

JRB citando a Merleau-Ponty distingue ver “conforme” al cuadro o “con” él. La mirada pasea por el cuadro como los nimbos del ser.⁵² Indica con la palabra nimbos (aureola de la imagen) que nunca el Ser es apresado definitivamente. Porque siendo el ser del arte el ser de lo posible, su existencia precaria espolea en la medida que la consumimos, cada vez que aparece, para dar lugar a la siguiente. Es una consumición ontológica:

⁴⁹ CARPANI, Ricardo; *Arte y revolución en América Latina. Op. Cit.*, p. 38

⁵⁰ *Ibid.*, p. 38

⁵¹ ROMERO BREST, Jorge; *Nuevas modalidades del arte*. Buenos Aires: Olivetti Argentina, 1970, Carta publicada en “El Día” de la Plata, 5 de noviembre de 1969, p. 23.

⁵² *Ibid.*, p. 24.

*La del ser que por no condenarse en un concepto, ni en un sentimiento, ni en un mandato, se realiza y des-realiza constantemente, conforme a una dinámica que lo gasta.*⁵³

La consumición de ahora no es igual a la de antes porque actualmente las propuestas artísticas al ser consumidas se gastan completamente. Es decir que el arte se manifiesta con otra modalidad. Vestidos, adornos, afiches, se realizan con materiales perecederos, pero los “happenings”, las “acciones-espectáculos”, las “experiencias” intervienen personas interactuando con objetos y aparatos. Estas propuestas artísticas, creada adrede para consumir, impulsan a crear imágenes que no se desprendan de las realidades en que se originan. El proceso apuntado, que en vez de realizarse por medio de las obras de arte, separando al contemplador del creador, se hace directamente en la misma persona. Las cosas, situaciones o proposiciones se consumen pero los efectos perduran en el consumidor, no como resultados sino como impulsos para nuevas realizaciones.

En cambio, en la teoría carpiana, el arte es un producto social. Sus variaciones formales y estilísticas son el resultado de otras tantas variaciones en la actitud del artista frente a los problemas fundamentales de la existencia.

*(...)Y esta actitud del artista depende del juego de factores económicos, políticos y sociales, conformadores de la realidad que lo condiciona.*⁵⁴

El arte tiene que ser un estilo de vida y acción y hay que negarlo como una actividad específica, especializada, exterior al hombre y a su vida cotidiana. Para que la vida se transforme en arte de vivir, el arte debe perderse y reencontrarse con la vida.

*El capitalismo ha hecho que el arte pierda el carácter público que tenía en otras épocas, y le ha transformado en mercancía de consumo individual, donde el valor del cambio es más importante que su valor estético.*⁵⁵

Es un mercado consumidor económicamente poderoso y manipulado por intereses comerciales que necesita renovar la oferta, inventando modas transitorias que desnaturalizan la creación estética y su función social.

El individualismo de la cultura capitalista, fue creando en toda su historia un tipo de relación entre artista y sociedad que posibilitó el nacimiento del arte abstracto. En Carpani esta estética encubre un individualismo exacerbado, restándole al artista su rol social. El artista al no

⁵³ *Íbid.*, p. 24.

⁵⁴ CARPANI, Ricardo; *Arte y revolución en América Latina*, Op. Cit., p. 46

encontrar un lugar dentro de la organización capitalista fue realizando una estética introspectiva, encerrándose en sí mismo, volviéndole la espalda a la sociedad.

*Quedó, en esta forma, predispuesto para una actitud subjetiva, al margen de las peripecias históricas, y negadora de la realidad objetiva en cuya adversidad debía desenvolverse.*⁵⁶

Pero en las ruinas de este capitalismo está el germen para la superación de esta crisis, elementos que por la vía revolucionaria, el artista podrá ser consciente del proceso histórico en que está inmerso y mediante un enfrentamiento con la realidad objetiva podrá testimoniarla en su producción visual

*(...) facilitando la acción dialéctica entre arte y sociedad.*⁵⁷

El arte figurativo es el medio de enfrentamiento de dicha dialéctica. No hay en Carpani una sujeción a la copia de las apariencias. Al entrar en crisis el orden cultural capitalista, es el arte que refleja su descomposición y deformación a través de la descomposición y distorsión de las formas plásticas. El arte abstracto, en este sentido, es la expresión de la burguesía en retirada.

*Refleja la actitud de una clase social sin perspectivas y sin confianza en el hombre, que es quien hace la realidad.*⁵⁸

El cambio carpiano no vendrá como un producto burgués, sino que gestado por las masas populares y en franca oposición a aquéllas. Son las masas las únicas que tienen personalidad nacional frente al coloniaje cultural de la burguesía.

El relativo éxito que tuvo el arte abstracto en las décadas del '50 y principios de '60 corresponde a un proceso útil para quienes tienen especial interés en mantener el arte al margen de la sociedad y de los problemas de nuestro hombre.

*(...) una tendencia como la abstracta, renunciante por vocación a amalgamarse con esa sociedad y esos problemas.*⁵⁹

9. Conclusión

Habíamos comenzado con un debate entre Benjamín y Adorno sobre la inclusión de nuevas tecnologías aplicadas al arte. La preocupación de Benjamín es la caída del aura en las obras de

⁵⁵ CARPANI, Ricardo; *Arte y militancia*, citado por MATEO, Esther; *Estética y Política: Finalidad del Arte*, en <http://encontrarte.aporrea.org/teoria/sociedad/3/a7992.html>

⁵⁶ CARPANI, Ricardo; *Arte y revolución en América Latina. Op. Cit.*, p. 47

⁵⁷ *Ibid.* P. 48

⁵⁸ *Ibid.*, p. 49

⁵⁹ *Ibid.*, p. 51

arte reproducidas por las nuevas tecnologías. La reproducción tecnológica borra la huella original de la obra de arte. Las obras reproducidas sólo generan una mirada inmediata, atrofiando cualquier participación crítica o transformadora de la realidad, objetivo ritual primordial del contenido aurático de las obras de arte originales. El cine es para Benjamín el nuevo género artístico donde las nuevas tecnologías provocarán la transformación crítica del proletariado alienado pues la lente de las cámaras captan porciones de realidad que el ojo común no repara.

Adorno centra su crítica hacia Benjamín en que éste reduce la transformación en las nuevas tecnologías que consume la clase proletaria, es decir que el motor de cambio es la tecnología, el objeto y no el sujeto de cambio es decir el artista. En Benjamín la obra de arte podía retomar su función aurática a través de una utilización política desalienante. Adorno por su parte le da un lugar protagónico al artista generador de cambio y no a la tecnología aplicada al arte, que dentro de una lógica capitalista el espectador consume la obra de arte pero de forma fetichizada.

En el contexto de los años '60 en Argentina, la aplicación de nuevas tecnologías y el desarrollo de una modernización estética por parte del Di Tella, provoca denuncias no sólo de Carpani sino de aquellos artistas ligados a una propuesta hacia las problemáticas social

Se estaba librando entonces, sobre todo en Europa, una especie de contienda (hay que leer el libro de Francis Stonor Saunders “La CIA y la guerra fría cultural”) entre el arte “de liberación” (de EE.UU. y Europa) y el arte soviético, también “dirigido”, del “realismo socialista”. De parte de los norteamericanos hubo dinero canalizado a través de fundaciones como la Rockefeller Foundation y la Ford Foundation, y en su libro Stonor Saunders menciona que esto se dirimió por Europa: había que desplazar a París como centro artístico.⁶⁰

Ante éstas críticas, la aplicación de nuevas tecnologías al arte no es “liberador” como propone JRB sino todo lo contrario. La lucha de estos artistas es bregar que el arte argentino no estuviese colonizado. El intento de JRB de internacionalizar nuestra cultura, en función de adoptar nuevas estéticas que tienen vigencia en culturas foráneas. En este contexto internacionalizar el arte es también incursionar en nuevas tecnologías que hasta ese momento

⁶⁰ “Perfiles de Ricardo Carpani”. Entrevista a Doris Halpin en Revista Digital La Tecl@ año Año III - número 11 - Diciembre 2003

no se había aplicado a las artes. Para Carpani, instituciones como el Di Tella representan un intento de colonización de nuestro arte, de hegemonización cultural.⁶¹

Habíamos afirmado que en Carpani el artista es el eje del cambio para que se produzca un arte con características propiamente nacionales. Sólo el artista influenciado por una conciencia revolucionaria podrá construir un arte de la realidad auténticamente latinoamericano. Cuando el artista tome conciencia de la influencia cultural oligárquico-imperialista y se sustraiga a su influencia deformante se podrá concretar este arte.

*(...)Y esa comprensión del problema, necesariamente ha de imponerle una definición hacia el campo revolucionario.*⁶²

Las tendencias modernizantes resultan de un artificial trasplante de los productos artísticos engendrados por otras realidades culturales. Centrar en el hombre la razón de ser de una obra artística es plantear sus sufrimientos, luchas y esperanzas y abrir un camino hacia la develación de las causas que los originan. Afrontar la realidad objetiva, interpretándola con sinceridad, es ponerla de manifiesto con todas sus contradicciones y en toda su deformación.

La obra de arte, ante la irrupción del capitalismo como lógica de organización de las relaciones sociales, ha mercantilizado su distribución y consumo, impidiendo el desarrollo de su función social. La fabricación de tendencias en el arte y la fetichización del consumo, no nos hacen tomar conciencia de que hay una alienación especulativa o política. El arte como actividad se ha separado de la vida y esta degradación implica la desaparición de las causas por las cuales el hombre sintió la necesidad de producir obras artísticas

*(...) y puede significar la incautación humana de la Naturaleza*⁶³

El arte en la visión carpiana tiene que ser un estilo de vida y acción y hay que negarlo como una actividad específica, especializada, exterior al hombre y a su vida cotidiana. Para que la vida se transforme en arte de vivir, el arte debe perderse y reencontrarse con la vida.

La cultura no debe ser creada por una élite iluminada y superior, en la que el pueblo sólo participa como receptor. La cultura debe ser un hecho colectivo, inmerso en la cotidianidad y que se expresa en estilos de vida, modos de pensar y actuar. Cuando el artista descubre realidades nuevas, no lo hace sólo para él, lo hace también para los demás, para todos los que quieren saber en qué mundo viven.

⁶¹ *Íbid.*

⁶² CARPANI, Ricardo; *Arte y revolución en América Latina. Op. Cit.*, p. 38

⁶³ MATEO, Esther; *Estética y Política: Finalidad del Arte*, en <http://encontrarte.aporrea.org/teoria/sociedad/3/a7992.html>

10. Fuentes

10.a. Fuentes Primarias

ADORNO, Theodor; “Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del Oído”, En *Disonancias. Música en el mundo dirigido*, Madrid: Rialp, 1966.

_____ y HORKHEIMER, Max., *Dialéctica del iluminismo*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1987.

_____ y HORKHEIMER, Max; *La industria cultural: Iluminismo como mistificación de masas*, en http://www.edicionesimbioticas.info/IMG/pdf/LA_INDUSTRIA_CULTURAL.pdf

ARCHIVO JORGE ROMERO BREST, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

BENJAMIN, Walter; “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, publicado en BENJAMIN, Walter; *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989, en <http://www.nombrefalso.com.ar/apuntes/pdf/benjamin.pdf>

CARPANI, Ricardo; *La política en el arte*, Buenos Aires: Editorial Coyoacán, 1962

_____; *Arte y revolución en América Latina*. Buenos Aires: Editorial Coyoacán, 1961.

MANIFIESTO ESPARTACO, abril 1961, en <http://www.margen.org/desdeelmargen/num3/esparta.html>

ROMERO BREST, Jorge; *Nuevas modalidades del arte*. Buenos Aires: Olivetti Argentina, 1970, Carta publicada en “El Día” de la Plata, 5 de noviembre de 1969.

10.b. Fuentes secundarias

BRUNO, Julio “Grupo Espartaco”. En el periódico de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos; año 8 N° 84, noviembre de 2004.

BUCK-MORSS, Susan; *Origen de la dialéctica negativa*; México: Editorial Siglo XXI, 1981.

Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

CAFASSI, Emilio; *La resurrección del autor: Notas para una crítica de los fundamentos del copyright, y de la restricción monetaria para el acceso a la cultura*, en <http://www.hipersociologia.org.ar/alas/recibidas/Cafassi.doc>

FARINA, Fernando; *Tucumán arde*, en <http://www.rosariarte.com.ar/notas/0002/>

FURTADO, Celso; “La ideología del Desarrollo”, en *Subdesarrollo y Estancamiento en América Latina*, Eudeba, Buenos Aires, 1966.

GIUNTA, Andrea; *La política del montaje*, en http://www.leonferrari.com.ar/prensa/la_politica_del_montaje.htm

_____ ; “Representando la nación. Arte argentino en los años sesenta”. En <http://www.fundacionstart.org/home/anunciantes/interferencia/01.html>.

_____ ; *Vanguardia, internacionalismo y política*. Paidós, Buenos Aires, 2004.

IERARDO, Esteban; “Ricardo Carpani, Arte y Utopía”. En revista Reencuentro reproducido por <http://www.temakel.com/index.htm>

KOHAN, Néstor; *Ni Calco Ni copia: ensayos sobre el marxismo argentino y latinoamericano*, 2000, en <http://www.rebellion.org/mostrar.php?tipo=1&id=2&inicio=50>

LACLAU, Ernesto y NOÉ, Luis Felipe; *Ricardo Carpani: Gráfica Política*. Buenos Aires: Ediciones Ayer, 1994.

LINARES, Salvador; “Ricardo Carpani, la estética combatiente”. En el periódico de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, año 8 N° 83, octubre de 2004.

LUNA, Marcelo; “Perfiles de Ricardo Carpani”, Entrevista a Doris Halpin en Revista Digital La Tecl@ eñe Año III, número 11, Diciembre 2003, en <http://www.icarodigital.com.ar/archivo.htm>

MATEO, Esther; *Estética y Política: Finalidad del Arte*, en <http://encontrarte.aporrea.org/teoria/sociedad/3/a7992.html>

NOÉ, Felipe; “Arte y Conciencia”. En Jornadas preparatorias para la creación de la Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo; I Seminario de Análisis crítico de la realidad argentina (1984-1999); clase del sábado 13 de Noviembre de 1999, en <http://www.madres.org/asp/contenido.asp?clave=165>

POE LANG, Karen; “Sobre algunos temas en Walter Benjamin”, en Revista de Ciencias Sociales, Universidad de Costa Rica, año II, N° 100, en <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/153/15310005.pdf>

REYES, Giovanni; “Principales teorías sobre el desarrollo económico y social”, en *Nómadas* 4, julio-diciembre de 2001 en <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/181/18100408.pdf>

SAGUIER, María Lidia; “La técnica en el pensamiento de Walter Benjamin”, en *Kairos*, revista de temas sociales, publicación de la Universidad de San Luis, año 8, n° 13, mayo de 2004, en <http://www.fices.unsl.edu.ar/~kairos/n13/Maria%20Lidia%20Saguiier.pdf>

SCHMUCLER, Héctor; “La pérdida del aura: una nueva pobreza humana”, en *Sobre Walter Benjamin*; Alianza Editorial, Buenos Aires, 1993.

“Resignificar nuestro arte”. En Revista Sudestada N° 3, octubre 2001.

